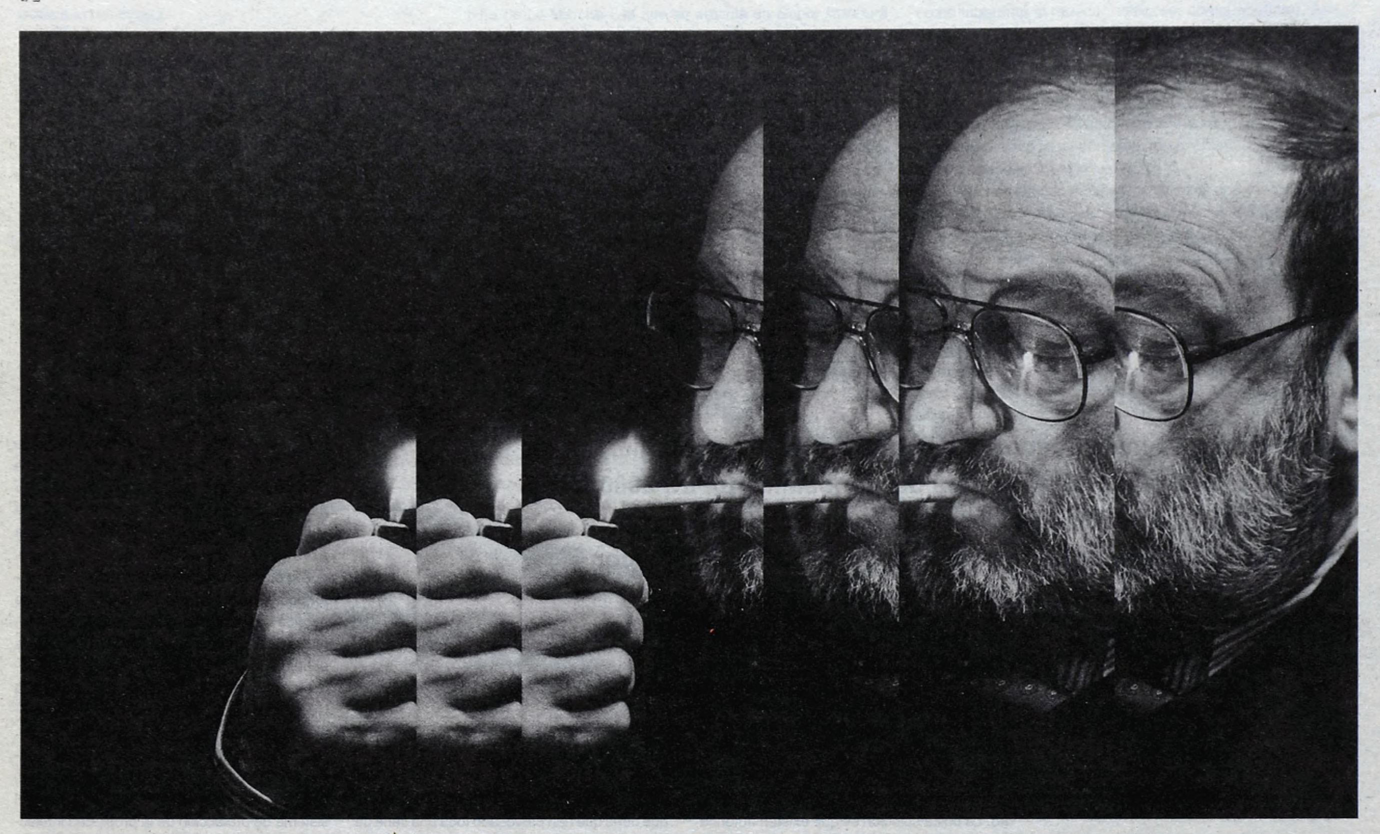
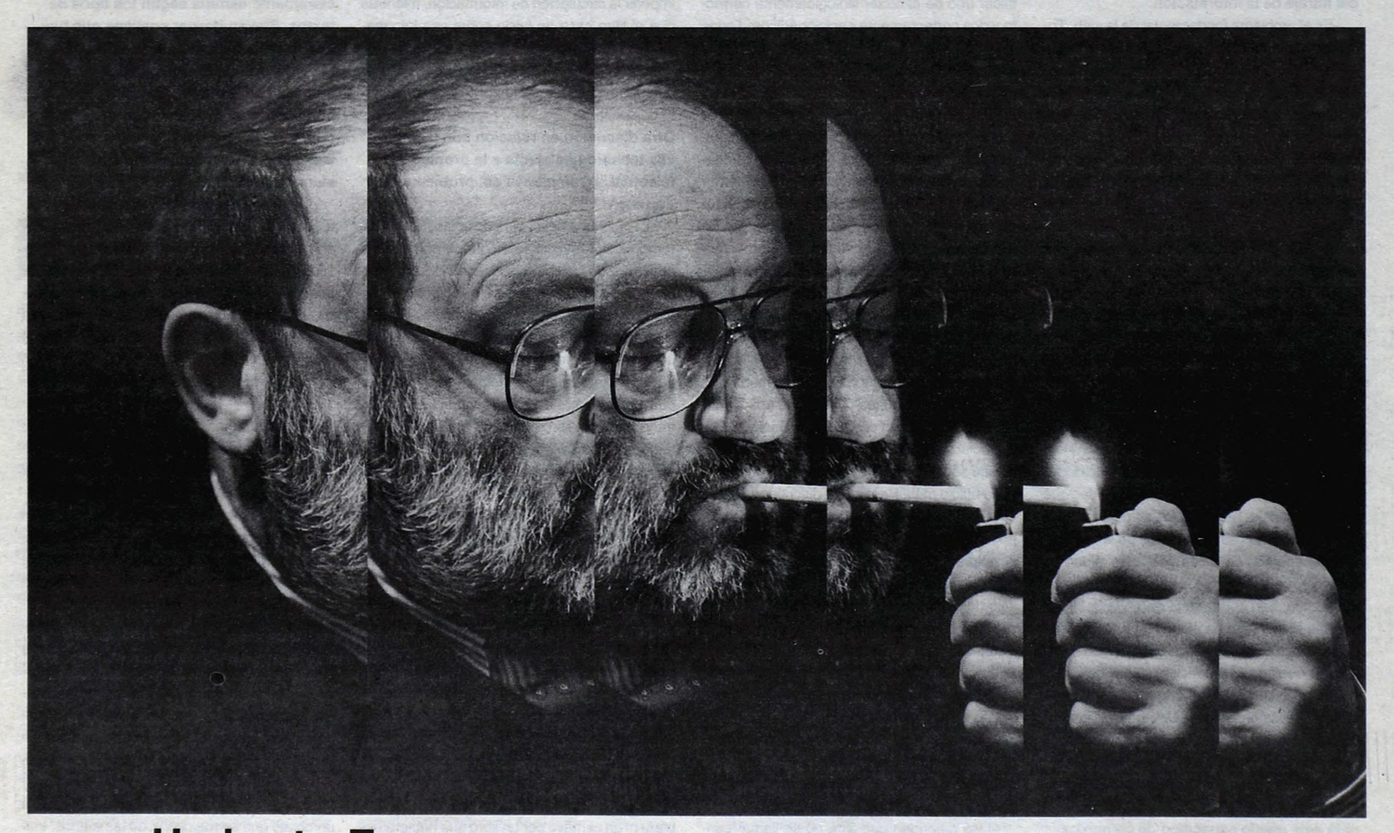
RADAR libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO V Nº 290
25 • 5 • 2003



Varios Ecos



Infatigable, **Umberto Eco** sigue dando de qué hablar. A su libro de ensayos *Sobre literatura*, recientemente traducido, se suma su última teoría, ésta sobre la traducción, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, que acaba de distribuirse en Italia. A continuación, *Radarlibros* reproduce fragmentos de ambas obras y una entrevista con el gran intelectual boloñés en la que interviene polémicamente en relación con las regulaciones de *copyright*.

Autores y autoridad

Gloria Origgi es investigadora de la Universidad de Bolonia, donde enseña además filosofía y ciencia del conocimiento. En 2000 fundó EURO-EDU, una asociación para el desarrollo de proyectos de investigación basados en Internet. La presente entrevista con Umberto Eco fue realizada en el contexto de un coloquio internacional en la materia e integra el repertorio de la Biblioteca pública de información del Centro Pompidou.

POR GLORIA ORIGGI

En las diversas oportunidades en que se lo ha interrogado sobre las promesas y los riesgos que implica la llegada de Internet, usted ha evocado a menudo el problema del filtraje de la información.

–Es el problema fundamental de la web. Toda la historia de la cultura consiste en la puesta en funcionamiento de filtros. La cultura transmite la memoria, pero nunca transmite toda la memoria. Puede filtrar bien, puede filtrar mal, pero hay algo que nos permite interactuar socialmente, y ese algo es que todos hemos tenido, más o menos, los mismos filtros. Luego, el científico, el investigador, puede poseer otros filtros, pero eso es otra historia. Con la web, todos y cada uno de nosotros se encuentran en la situación de tener que filtrar solo una información tan difícil de digerir por su amplitud que, si no llega filtrada, no puede ser asimilada. Esta información se filtra por azar. En consecuencia, ¿cuál es el primer riesgo metafísico del asunto? Que nos encontremos en una civilización en la cual cada uno tenga su propio sistema de filtro, es decir, una civilización en la que cada uno fabrique su propia enciclopedia. Hoy, una sociedad con cinco millones de enciclopedias que compiten entre sí es una sociedad que ya no comunica. Además, los filtros a los cuales nos referimos son productos de la confianza que tenemos en la llamada "comunidad de sabios", que a través de los siglos, debatiendo entre ellos, han aportado la garantía del filtraje. Esta comunidad ha sido, desde todo punto de vista, razonable, mientras uno se puede imaginar lo que podría producir el filtraje individual hecho por cualquiera, supongamos por un muchacho de catorce años. Nos podríamos encontrar, de esa manera, frente a una competencia de enciclopedias, algunas delirantes.

Sin embargo, hoy contamos con sistemas automáticos de filtraje que son adaptados para este medio específico de comunicación, como por ejemplo los buscadores.

–Los buscadores no constituyen un sistema de filtraje. Están surgiendo algunas polémicas acerca del hecho de que los buscadores "filtran" solamente la información paga. Excluyo la posibilidad de automatizar la función de filtro. La única solución es que existen autoridades externas, o incluso internas, a la web. Daré un ejemplo. He hecho recientemente una búsqueda sobre el Santo Grial. Encontré treinta sitios. Como estoy muy informado acerca de este tema, no tuve inconvenientes para identificar uno de carácter filológicamente correcto y dos correctamente enciclopédicos. Todos los otros eran el producto de locos ocultistas delirantes. Soy un experto en el tema: pero el pobre desgraciado que aborda por primera vez el tema del Grial, ¿cómo hace para filtrar? Puede caer en las manos del primer charlatán que haya hecho un sitio. Pero, ¿cómo podrían nacer estos grupos de monitoreo? ¿Pueden monitorear toda la web? Aun cuando lo hagan todos los lunes, la situación ya habrá cambiado los martes. Deberán existir los monitoreos especializados: la Sociedad Internacional de Filosofía, por ejemplo, hace un monitoreo de todos los sitios de Filosofía, un poco como lo hacían los miembros de la Oficina Católica del Cine, que, fuera de toda consideración religiosa, indicaban "Películas prohibidas para menores", "Películas para adultos", "Películas aptas para todo público". Si yo confío en la Sociedad Internacional de Filosofía y si ésta me dice: "Este sitio sobre Kant no es adecuado", entonces no lo utilizo más. Pero ya he discutido muchas veces acerca de la manera en la que estos grupos de filtraje pueden existir y expresarse: si se expresan en el interior de la web, ¿cómo hace el visitante ingenuo para saber que es un sitio de monitoreo, un sitio de expertos? Si se expresa en el exterior, supongamos que en el *Boletín X*, o en la *Revista Y*, este material estará sólo al alcance de un porcentaje mínimo de navegantes. Todos estos problemas todavía no se han resuelto.

¿Cómo se puede distinguir este tipo de control ejercido por una autoridad que filtra de una entidad que representa más bien una nueva forma de censura?

–Una autoridad que filtra no se llama "censor" sino "consejero". Perdóneme, pero si yo voy a ver a mi consejero económico y le pido que me diga qué acciones comprar y qué acciones no comprar, éste no actúa como un censor: es un consejero que me dice que es conveniente para mí comprar esas acciones más que otras que han provocado toda una serie de problemas. En este sentido, toda la cultura sería censura. Una institutriz que indica que dos más dos no es cinco censuraría al chico que no lo sabe. Entonces, el trabajo de filtraje forma parte de la educación. La censura consiste en impedir la circulación de información, mientras que el filtro hace un juicio sobre esa información. Es muy distinto: si critico un libro de historia en la primaria, yo hago una crítica activa; si lo hago confiscar por la policía, ejerzo un acto de censura.

Otra discusión en relación con las nuevas tecnologías afecta a la propiedad intelectual. ¿Qué piensa del problema del *copyright*?

–El problema del *copyright*, como mucho, se remonta a cuatro siglos, cuando comenzó a aparecer, en los libros del siglo XVII, el privilegio del rey, una declaración que defendía, de algún modo, los derechos de un libro en particular. De todos modos no dejó de darse, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, la publicación de libros que venían de Adelphia o de cualquier otra ciudad inexistente; se reimprimía con total tranquilidad un libro publicado en París o Amsterdam... Suplicio y delicia para los coleccionistas, porque es extremadamente difícil distinguir la primera edición original y la primera edición pirata: se deben ver las divergencias de impresión. En suma, la propiedad intelectual es un hecho relativamente reciente. Del mismo modo que no existía antes, bien podría ser que dejara de existir en el futuro o que adoptara nuevas formas. Yo soy un autor, y espero el dinero de mis derechos de autor, pero cuando me he enterado de que se había hecho alguna edición pirata de mis libros en Cuba, o incluso en Alemania o China, mientras mi editor se ponía loco de furia, yo no me sentí infeliz del mismo modo, y esto porque me conviene que mi obra circule. Puede ser que esto se convirtiera en un problema si llegara el día en que yo no percibiera ni un centavo por un libro que hubiera escrito. Como usted imagina, estos problemas no se superan fácilmente.

Por ejemplo, del mismo modo que en una época los escritores estaban esponsoreados por sus Señores (barones, duques, condes), hoy en día podrían ser esponsoreados por la publicidad, lo que podría significar una enorme pérdida de libertad, porque el derecho de autor ha representado un elemento de libertad para el escritor, que no tiene ya que rendir cuentas a un mecenas sino a un público indiferenciado, que lo acepta o no; perder ese derecho de autor podría representar una forma peligrosa de pérdida de libertad porque, si no se obtiene remuneración a través de los derechos, entonces deberá encontrársela en Berlusconi, el Vaticano, los partidos democráticos de izquierda o la Coca Cola. Esto constituye ciertamente un problema enorme.

Las soluciones deberían ser jurídicas y resolver el problema en una dirección o en otra. Lo que puedo señalar, en todo caso, es que el sistema de protección de la propiedad intelectual podría cambiarse en una dirección que representara una violación de la democracia y de la libertad y que su desaparición podría representar un serio peligro.

La protección de la libertad intelectual es claramente distinta según los tipos de textos. Stevan Harnar sostiene que hay una diferencia fundamental entre las publicaciones científicas, para las cuales el autor busca la mayor difusión, pero sin consideración de los derechos devengados, y otros tipos de publicaciones para las cuales el acceso debería continuar siendo pago.

–Un texto de estudio queda enteramente retribuido en parte por el salario universitario y en parte por los fondos obtenidos para la investigación. En consecuencia, debería ser de dominio público. Un libro de carácter científico, aun si tiene cierto suceso, no enriquece a su autor. El problema surge en relación con la propiedad "literaria".

¿Los dos derechos son, entonces, diferentes?

–Absolutamente. Y yo pienso que, aun cuando se encontrara gratuitamente y de inmediato en Internet el último premio Goncourt, por ejemplo, habría una parte del público que, para poder completar su colección o para leer en el tren, continuaría prefiriendo la versión en papel, y de este modo las cosas se equilibrarían. Además, tal vez alguien (yo personalmente no lo haría jamás) podría leer cuatrocientas páginas en la pantalla, pero me parece ciertamente difícil que alguien ponga en tan grave riesgo sus cervicales. Daniele Barbieri dijo que eso podría cambiar porque se pueden imaginar grandes sistemas de proyección en las casas que permitirían leer una novela incluso estando en la bañera. ¿Pero a qué se llegaría? Si la novela no me gustara, la borraría. Pero si me gustara mucho, tendría que imprimirla, y obtendría un objeto que se me caería de las manos, inutilizable. En consecuencia, tendría que obtener un ejemplar en papel para poder guardar en mi biblioteca.

trad. D. B.

Quién educa

SOBRE LITERATURA
Umberto Eco

Trad. Helena Lozano Miralles
Océano
Barcelona, 2002
348 págs.

POR DIEGO BENTIVEGNA

En una entrevista de 1966, Pasolini afirmaba que Eco representaba algo así como la quintaesencia del intelectual italiano que "conoce todo aquello que se puede conocer y te lo vomita en la cara de la manera más indiferente. Es como si escucharas un robot", contestaba Pasolini, de visita en Nueva York, a Oriana Fallaci. *Sobre literatura* es la última arcada de ese mecanismo filológico que lo ha leído todo, desde la *Summa contra gentiles* hasta *Los misterios de París* mientras escucha a Madonna, mira "Carramba, che fortuna!" u hojea viejos números de *El Halcón Maltés* y *Charlie Brown*.

Si hay algo que define las intervenciones ensayísticas de Eco es la apelación constante a la ironía y la capacidad de trabajar con registros y textualidades de diversa calidad y procedencia. Quizá como una permanencia de los breves e ingeniosos escritos que durante los años sesenta había publicado en la revista *Il Verri* –reunidos en el primer *Diario mínimo*–, libros como *Il costume di casa* o *Dalla periferia dell'impero* hacían proliferar, canibalizaban, amaneraban las regularidades del discurso académico, del periodismo, de la literatura, como en el "Pierre Menard" de Borges, ese texto que siempre retorna en los libros de Eco. *Sobre literatura* se instala en el umbral que conecta la producción teórica (*Obra abierta*, *Tratado de semiótica general*, *Kant y el ornitorrinco*) y la producción crítico-mediática de Eco. Con todo, probablemente como parte de la estrategia de construcción de ese personaje público que es desde hace décadas Umberto Eco –catedrático en Bolonia, profesor itinerante, escritor global, rico vecino de Milán, columnista de *L'Espresso*, monje *part time* del viejo monasterio que ha comprado en la campiña de Le Marche–, lo que se articula en *Sobre literatura* es discurso crítico y autobiografía, un poco al modo del *Ecce homo* nietzscheano. Es posible, en consecuencia, reconstruir el relato de vida desplegado en filigrana a lo largo de los diferentes artículos compilados en este volumen y rearmar un libro de memorias cuyos capítulos podrían titularse "Mis primeras lecturas" o "Yo también fui un joven militante católico", o "El sueño americano" o "¿Cómo leyó la crítica el *Péndulo de Foucault*?" o "¿Por qué escribí *Baudolino*?" o "Mis autores predilectos".

Predominan en *Sobre literatura* las consabidas afinidades electivas de Eco: Joyce, Borges, Nerval. Del primero, a cuyo estudio Eco dedicó la segunda parte de *Obra abierta* –publicada independientemente como *Las poéticas de Joyce*–, se examina sobre todo la etapa juvenil (el catolicismo, el tomismo, el medioevo: obsesiones que son también las de Eco). El artículo sobre Joyce es uno de los lugares del libro donde el robot filológico funciona más brillante y desquiciadamente: los escritos del autor del *Ulises* son puestos en relación no sólo con las más o menos obvias referencias a Dante (sobre todo con la teoría del lenguaje que se desarrolla en *De vulgari eloquentia*), sino también con algunas de las zonas más intrincadas del medioevo (del que Eco es, huelga decirlo, experto, como lo confirman su tesis de licenciatura sobre Santo Tomás y el tratado *Arte y estética medieval*), con especial referencia a la Irlanda de los primeros siglos cristianos, a sus códices iluminados y a sus gramáticos. Por otro lado, en "Entre La Mancha y Babel", el autor de *El nombre de la rosa* aborda, a partir de la noción de *intentio operis*, el lugar de Borges en la constitución de la literatura posmoderna como paradigma de escritor hipertextual. En otro artículo dedicado al autor argentino, "Borges y mi angustia de la influencia", Eco reconstruye y periodiza sus lecturas de la obra borgeana, desde los lejanos años de los pastiches y parodias que hubiera querido compilar bajo el título de *Piccola Borgesia* (por *Piccola borghesia*, título de una novela de Vittorini de 1931) hasta las más conocidas referencias que prodiga su novela más famosa (Jorge de Burgos; el mundo como biblioteca; la biblioteca como laberinto; el mundo, entonces, como laberinto). Asimismo, *Sobre literatura* incluye un análisis de "Sylvie", el brumoso relato de Gerard du Nerval, un texto al que Eco debe mucho de su teoría de la lectura como puesta en funcionamiento de una "macchina pigra", a veces lagunar, a veces recurrente, pero siempre con zonas de indeterminación que desencadenan un complejo juego abductivo de hipótesis e inferencias intertextuales.

En muchos sentidos, *Sobre literatura* es una interzona cultural hecha de cruces y de amontonamientos. Además de artículos sobre la tríada Nerval-Joyce-Borges, en *Sobre literatura* se compilan textos dedicados a Wilde y el aforismo, al *Manifiesto* de Marx (en serie con las *Catilinarias* y el discurso de Marco Antonio ante el cadáver de César, pero también con la novela gótica romántica y prerromántica), a la *Poética* aristotélica (cuyo lugar en toda la producción de Eco es tan importante como las de Joyce y Borges, aunque menos estudiado), al *Paraíso* de Dante ("es la apoteosis de lo virtual, de lo inmaterial, del puro *software*, sin el peso del *hardware* terrestre e infernal, cuyos desechos quedan en el Purgatorio"), etc., etc., etc.

Desde hace décadas, Eco viene polemizando con algunos aspectos del llamado post-estructuralismo, en especial con ciertas interpretaciones norteamericanas de la deconstrucción. En *Sobre literatura*, la polémica adquiere tonos más bien sutiles. Para encontrarla, hay que internarse muy a fondo en artículos como "Sobre el estilo", "Sobre el símbolo" y "La fuerza de lo falso". Como se desprende del análisis del dispositivo textual de *Sobre lo sublime* de Longino (después de su rehabilitación a manos de Lyotard, un libro de culto en los círculos neoherméticos) que Eco plantea en "Sobre el estilo", la crítica –¿aristotélica?– consiste en desmontar, frente a la (a esta altura inane) idea de la infinitud de lecturas, la retórica (es decir, la política) que está en la base de la producción de sentido de los textos y en preguntarnos qué se lee en ellos y con qué protocolos. O, lo que es lo mismo: la cuestión política central que plantea la crítica es el problema de quién enseña y qué aparatos, qué robots, qué máquinas se encargan de filtrar textos y lecturas.

Casi la misma cosa

POR UMBERTO ECO *

Parece que no es fácil definir la traducción. En el *Vocabolario della lingua italiana*, editado por Treccani, leo: "La acción, la operación o la actividad de traducir de una lengua a otra un texto escrito u oral", definición por demás tautológica que no se revela más perspicaz si paso a la voz *traducir*. "Volcar a otra lengua, diferente de la original, un texto escrito u oral". Dado que en el lema "volcar" se registran todas las acepciones posibles menos aquella concerniente a la traducción, al final aprendo lo que ya sabía.

No me es de mayor ayuda el Diccionario Zingarelli, para el cual la *traducción* es la actividad de traducir y *traducir* es "transportar de una lengua a otra", aun si a continuación propone como definición: "Dar el equivalente de un texto, una locución, una palabra". El problema, no sólo del diccionario sino de este libro y de toda la traductología, es determinar qué significa dar el equivalente.

La desgracia de toda teoría de la traducción reside en que ésta debería partir de una noción comprensible (y férrea) de "equivalencia de significado", mientras que a menudo sucede que en muchas páginas de semántica y filosofía del lenguaje se define el significado como aquello que permanece inmutable (o equivalente) en los procesos de traducción. Un círculo vicioso nada desdeñable.

Traducir significa siempre "recortar" algunas de las consecuencias que el término original implicaba. En este sentido, cuando se traduce no se dice nunca la misma cosa. La interpretación que precede a toda traducción debe establecer cuántas y cuáles de las posibles consecuencias ilativas que el término sugiere pueden ser eliminadas. A pesar de ello, nunca estaremos totalmente seguros de no haber perdido un resplandor ultravioleta, una alusión infrarroja.

Pero la negociación no es una tratativa que distribuye equitativamente pérdidas y ganancias entre las partes en juego. También puedo estimar satisfactoria una negociación en la que he concedido a la parte contraria más de lo que ésta me ha dado y aún así, teniendo en cuenta mi propósito inicial y sabiendo que partía en condiciones de neta desventaja, considerarme de igual modo satisfecho.

La celebrada "fidelidad" de las traducciones no es un criterio que suscite la única traducción aceptable (por lo que debe reverse también la soberbia o la condescendencia sexista con que a veces se juzga las traducciones "bellas pero infieles"). La fidelidad es más bien la tendencia a creer que la traducción es siempre posible si el texto fuente ha sido interpretado con apasionada complicidad, es el esfuerzo por identificar aquello que para nosotros es el sentido profundo del texto, y la capacidad de negociar a cada instante la solución que nos parece más justa.

Si consultan cualquier diccionario verán que entre los sinónimos de fidelidad no está la palabra exactitud. Más bien se mencionan lealtad, honestidad, respeto, piedad.

* Fragmentos tomados de *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (Milán, Bompiani, 2003, 396 páginas). *Trad. de M.G.*

Teoría de Babel

POR MAX GURIAN

Desde el principio, la traducción. Una palabra señera –literalmente, el Big Bang– concibió un ejército de hermeneutas que entablaron, durante siglos, una feroz lucha por el sentido. En la actualidad, armado hasta los dientes con su popular erudición políglota y la praxis como escudo protector, Umberto Eco decide asaltar la torre de Babel desde sus mismos cimientos. O al menos, como punto de partida, aborda su emplazamiento más voluble y moderno: el espacio virtual de Internet. Para ello pone a prueba al traductor automático del sitio Altavista, denominado Babel Fish, asignándole una tarea inhumana: la traducción a varios idiomas del fragmento inicial del Génesis, según la versión inglesa de King James. Los resultados, hilarantes, de tenor surrealista, hacen del texto y del mundo la creación de un disléxico, una perorata falaz que, como señala Eco con gesto profano, quizá no diste mucho de la verdad.

Reformulación de una serie de conferencias y seminarios dictados en Toronto, Oxford y Bologna a fines de los noventa, *Dire quasi la stessa cosa* traza un recorrido personal a través de las problemáticas inherentes a la actividad cotidiana del traductor.

La pregunta que atraviesa toda la reflexión sobre la tarea del traductor es siempre la misma: ¿qué significa traducir? El título del libro esboza la primera respuesta, y Eco somete a análisis cada uno de sus componentes. Si a primera vista traducir es "decir casi la misma cosa" en otra lengua, la perspectiva cambiará radicalmente según se haga hincapié en el plano ontológico, gnoseológico o identitario que cada término implica. Remitiendo a los postulados ya expuestos en *Kant y el ornitorrinco*, Eco deja a un lado las discusiones filosóficas sobre la existencia –la cosa en sí– y la posibilidad de forjar un doble fiel –la mismidad–, y se refiere asimismo, con suma cautela, a las adaptaciones intersemióticas entre literatura y cine –las formas del decir. En consecuencia, centra su interés en el inveterado conflicto entre repetición y diferencia que enlaza al "texto fuente" con el "texto de destino". El desafío, escribe, "es intentar comprender cómo, aun sabiendo que no se dice nunca la misma cosa, se puede decir casi la misma cosa". La hipótesis central del libro sostiene entonces que, para determinar cuán elástico debe ser ese *casi*, es necesario apelar a una figura económica: la traducción, ante todo, es un proceso de negociación constante. La obtención de dividendos dependerá en gran medida de la apuesta previa que el traductor realice sobre el sentido del texto. En otras palabras, Eco invoca los nombres de Peirce, Gadamer, Steiner, Derrida y Ricoeur para enfatizar, una vez más, el rol activo del intérprete en la materia en cuestión.

En mundano comercio o amigable cofradía, la traducción se erige, en definitiva, sobre el cadáver siempre exhumado del original, como una de las bellas artes.

Formas de bailar



ARCHIVO ITELMAN
Ana Itelman
Ed. Rubén Szuchmacher

Eudeba
Buenos Aires, 2002
188 págs.

POR ABEL WAISMAN

En una actualidad urbana donde el cuerpo muchas veces es sinónimo de riesgo, Rubén Szuchmacher se propone rastrear a través de huellas escritas los pasos que Ana Itelman, precursora de la danza contemporánea en la Argentina, dejó para las generaciones futuras.

Ana Itelman nació en Santiago de Chile en 1927. A los dos años viajó con su padre a Buenos Aires, donde realizó sus primeros estudios de danza. Egresó del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico y en 1945 viajó a Estados Unidos, donde tomó contacto con las fuentes de la danza moderna norteamericana. A los veinte años regresó a la Argentina para dedicarse a la danza como solista en obras propias, creando en los primeros años de las década del cincuenta una escuela de danza moderna en donde se destacó coreografiando para su propio grupo.

Archivo Itelman, producto de una investigación financiada por la Fundación Antorchas, está compuesto por una diversa y extensa cantidad de apartados, entre los que se encuentran los datos para su biografía, las conferencias dictadas en el Bard College, reportajes, cartas, los borradores y una segunda versión de una interesante obra coreográfica o argumento para un ballet que jamas se realizó, hecha a pedido de Astor Piazzolla y basada en "Hombre de la esquina rosada" de Borges, y también una selección de sus primeros textos entre los que se destacan "El significado de las danzas modernas" y "Danza en los Estados Unidos. Los *temas* o grupos". Aquí Itelman se pregunta por qué ya no satisface del todo al público el ballet clásico o por qué aún no han llegado al público en general las danzas modernas.

Para dar una respuesta a esos interrogantes, propone un conjunto de rasgos diferenciales para la danza moderna y la clásica. Para Itelman, la actitud clásica es esencialmente impersonal porque presenta en escena movimientos concebidos por otra persona: el coreógrafo. "Los temas danzados se alejan de la realidad. No existen, en principio, destellos de emociones humanas. Se baila *La bella durmiente del bosque, Hojas de otoño, La hija del Danubio, La muñeca hada*, etc. En la actualidad dichos títulos, impregnados de fantasía, se ven desplazados por otros como *Atavismos, Un extraño funeral americano, Huelga, trabajo y juego*." El solo hecho de nombrar estos títulos es para Itelman una muestra del enorme salto dado por el arte de la danza moderna, que proclama esencialmente la libertad del artista. Dicho con palabras de Martha Graham: "Es necesario que haya algo que necesite ser bailado".

De esto también se desprende el compromiso de Itelman: es el sentido realista de la danza lo que brindaría un medio altamente eficaz para manifestar lo que una generación desea transmitir en su presente. A diferencia de las raíces tradicionalistas del ballet clásico, en donde los "balletómanos" se sienten cómodos ante tales espectáculos porque ven en ellos el reflejo de su cultura, los aficionados a la danza moderna son para Ana Itelman aquellos que quieren ver reflejada la vida y las experiencias "actuales". O, como dice Martha Graham en otro momento: "No quiero ser un árbol, una flor o una ola cuando danzo. No quiero imitar la naturaleza, ni ser una exótica criatura de otro planeta: quiero ser yo misma, algo del milagro que es el ser humano nervioso, disciplinado y concentrado".

EL EXTRANJERO

BORGES NO BRASIL
Jorge Schwartz (ed.)

Unesp
San Pablo, 2002
608 págs.

Ante la infinidad de posibles entradas al volumen *Borges no Brasil*, compuesto por casi cincuenta textos, se hace necesario oír una voz de afuera, la del autor de otro libro infinito, el *Diccionario de autores latinoamericanos*, César Aira. En su entrada sobre el escritor, dice: "lo mejor de Borges en su vejez había pasado a lo oral, a sus conferencias, y sobre todo a las réplicas siempre ingeniosas, nunca obvias, casi siempre geniales, que prodigaba en los infinitos reportajes a los que era sometido. Este material se fue reuniendo ocasionalmente en libros de muy deliciosa lectura".

Empecemos entonces por ahí, es decir por el final, en el cual hay cuatro reportajes a Borges, y por el medio, donde se encuentran sus "palabras" durante la segunda y última de sus visitas oficiales a Brasil (en 1970 y 1984, ambas a San Pablo). En éstas repite lo que siempre ha dicho: "Soy sobre todo un lector", "cada lector es un creador", etc. Repite también lo que hay que repetir y repetir: "No hay diferencia esencial entre escribir y traducir, ya que la única buena traducción es aquella hecha por un poeta". Al final hace una promesa que no cumplirá: un poema sobre Brasil. Es que el "poema" ya estaba hecho. Se llama, digamos, "El muerto" (*El Aleph*, 1949) o es su lectura de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, o aun su reseña de *Noroeste* (1933) del poeta Ribeiro Couto, analizada por Raúl Antelo en el ensayo "Borges/ Brasil" (1984), que integra esta exhaustiva compilación realizada por Jorge Schwartz, historiador de las vanguardias latinoamericanas y curador de las traducciones de Borges al portugués.

De los cuatro reportajes, el de más "deliciosa lectura" es el más estúpido en sus preguntas. Surge de la revista *Veja* (17 de septiembre de 1980) un Borges irritado y, por lo tanto, más irónico y mentiroso que nunca. Habla espléndidamente del Nobel, del cual hace un personaje –"Este Nobel, que parece un fantasma, está siempre a mi lado, y siempre impalpable, no puedo nunca agarrarlo, él huyendo y yo corriendo hacia él"– y ya siente en el aire otro fantasma, el de la "corrección política", a propósito de Neruda: "también Gabriela Mistral, que era una poetisa mediocre, ha ganado un Nobel. Esto no quiere decir nada. Estoy convencido de que un día también darán un Nobel a Leopold Senghor, que yo no conozco pero sé que es negro. En algún momento la Academia de Estocolmo deberá dar un premio a un negro que sea poeta, y por supuesto hablarán de 'cultura africana'".

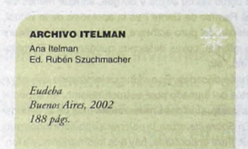
El espectro de las "altas literaturas" –la otra cara de la corrección política– reaparece en varios puntos de *Borges no Brasil*. Además de los reportajes, se presenta en la primera sección del volumen las "Leituras brasileiras", de las cuales conviene destacar sus últimas páginas, las "Releituras", en las cuales Ana Cecilia Arias Olmos, Eneida Maria de Souza, Guillermo Giucci y Raúl Antelo proponen nuevas lecturas de la obra del escritor, para retirarlo del "reposo actual de su texto en estatua pública", según palabras de Silviano Santiago –otro de sus apasionados deconstructores presentes en *Borges no Brasil*– en un ensayo de 1998, "A ameaça do lobisomem", no incluido en este volumen.

Lo que es viejo pero valioso en *Borges no Brasil* se encuentra en la segunda parte, "Borges em retrospectiva", donde se reproduce el *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade* (San Pablo, 1984), íntegramente dedicado a Borges, incluyendo los registros de textos fundamentales de Murilo Mendes, Guilhermino César y Clarice Lispector. En la sección "Brasil: primeiras vozes" está el artículo precursor de Mário de Andrade publicado en 1928 en un diario paulista, en el cual Mário ya se refería a Borges como la "personalidad más saliente de la generación moderna de Argentina".

De la serie del *Boletim* se destacan también los artículos de Alexandre Eulalio (el primer traductor brasileño de Borges), al lado de Otto Maria Carpeaux y Augusto Meyer, los que están entre sus primeros lectores en el país después de Mário, revelándose en los años '50 a la vez asombrados y reticentes. Completan el volumen (encabezado por un texto sobre "El arte de narrar" de Ricardo Piglia), una bibliografía de 1970 a 1999 y una iconografía de Borges en Brasil.

JORGE WOLFF

Formas de bailar



ARCHIVO ITELMAN
Ana Itelman
Ed. Rubén Szuchmacher

Eudeba
Buenos Aires, 2002
188 págs.



POR ABEL WAISMAN

En una actualidad urbana donde el cuerpo muchas veces es sinónimo de riesgo, Rubén Szuchmacher se propone rastrear a través de huellas escritas los pasos que Ana Itelman, precursora de la danza contemporánea en la Argentina, dejó para las generaciones futuras.

Ana Itelman nació en Santiago de Chile en 1927. A los dos años viajó con su padre a Buenos Aires, donde realizó sus primeros estudios de danza. Egresó del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico y en 1945 viajó a Estados Unidos, donde tomó contacto con las fuentes de la danza moderna norteamericana. A los veinte años regresó a la Argentina para dedicarse a la danza como solista en obras propias, creando en los primeros años de las década del cincuenta una escuela de danza moderna en donde se destacó coreografiando para su propio grupo.

Archivo Itelman, producto de una investigación financiada por la Fundación Antorchas, está compuesto por una diversa y extensa cantidad de apartados, entre los que se encuentran los datos para su biografía, las conferencias dictadas en el Bard College, reportajes, cartas, los borradores y una segunda versión de una interesante obra coreográfica o argumento para un ballet que jamas se realizó, hecha a pedido de Astor Piazzolla y basada en "Hombre de la esquina rosada" de Borges, y también una selección de sus primeros textos entre los que se destacan "El significado de las danzas modernas" y "Danza en los Estados Unidos. Los *teams* o grupos". Aquí Itelman se pregunta por qué ya no satisface del todo al público el ballet clásico o por qué aún no han llegado al público en general las danzas modernas.

Para dar una respuesta a esos interrogantes, propone un conjunto de rasgos diferenciales para la danza moderna y la clásica. Para Itelman, la actitud clásica es esencialmente impersonal porque presenta en escena movimientos concebidos por otra persona: el coreógrafo. "Los temas danzados se alejan de la realidad. No existen, en principio, destellos de emociones humanas. Se baila *La bella durmiente del bosque, Hojas de otoño, La hija del Danubio, La muñeca hada*, etc. En la actualidad dichos títulos, impregnados de fantasía, se ven desplazados por otros como *Atavismos, Un extraño funeral americano, Huelga, trabajo y juego.*" El solo hecho de nombrar estos títulos es para Itelman una muestra del enorme salto dado por el arte de la danza moderna, que proclama esencialmente la libertad del artista. Dicho con palabras de Martha Graham: "Es necesario que haya algo que necesite ser bailado".

De esto también se desprende el compromiso de Itelman: es el sentido realista de la danza lo que brindaría un medio altamente eficaz para manifestar lo que una generación desea transmitir en su presente. A diferencia de las raíces tradicionalistas del ballet clásico, en donde los "balletómanos" se sienten cómodos ante tales espectáculos porque ven en ellos el reflejo de su cultura, los aficionados a la danza moderna son para Ana Itelman aquellos que quieren ver reflejada la vida y las experiencias "actuales". O, como dice Martha Graham en otro momento: "No quiero ser un árbol, una flor o una ola cuando danzo. No quiero imitar la naturaleza, ni ser una exótica criatura de otro planeta: quiero ser yo misma, algo del milagro que es el ser humano nervioso, disciplinado y concentrado".

EL EXTRANJERO

BORGES NO BRASIL
Jorge Schwartz (ed.)

Unesp
San Pablo, 2002
608 págs.

Ante la infinidad de posibles entradas al volumen *Borges no Brasil*, compuesto por casi cincuenta textos, se hace necesario oír una voz de afuera, la del autor de otro libro infinito, el *Diccionario de autores latinoamericanos*, César Aira. En su entrada sobre el escritor, dice: "lo mejor de Borges en su vejez había pasado a lo oral, a sus conferencias, y sobre todo a las réplicas siempre ingeniosas, nunca obvias, casi siempre geniales, que prodigaba en los infinitos reportajes a los que era sometido. Este material se fue reuniendo ocasionalmente en libros de muy deliciosa lectura".

Empecemos entonces por ahí, es decir por el final, en el cual hay cuatro reportajes a Borges, y por el medio, donde se encuentran sus "palabras" durante la segunda y última de sus visitas oficiales a Brasil (en 1970 y 1984, ambas a San Pablo). En éstas repite lo que siempre ha dicho: "Soy sobre todo un lector", "cada lector es un creador", etc. Repite también lo que hay que repetir y repetir: "No hay diferencia esencial entre escribir y traducir, ya que la única buena traducción es aquella hecha por un poeta". Al final hace una promesa que no cumplirá: un poema sobre Brasil. Es que el "poema" ya estaba hecho. Se llama, digamos, "El muerto" (*El Aleph*, 1949) o es su lectura de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, o aun su reseña de *Noroeste* (1933) del poeta Ribeiro Couto, analizada por Raúl Antelo en el ensayo "Borges/ Brasil" (1984), que integra esta exhaustiva compilación realizada por Jorge Schwartz, historiador de las vanguardias latinoamericanas y curador de las traducciones de Borges al portugués.

De los cuatro reportajes, el de más "deliciosa lectura" es el más estúpido en sus preguntas. Surge de la revista *Veja* (17 de septiembre de 1980) un Borges irritado y, por lo tanto, más irónico y mentiroso que nunca. Habla espléndidamente del Nobel, del cual hace un personaje –"Este Nobel, que parece un fantasma, está siempre a mi lado, y siempre impalpable, no puedo nunca agarrarlo, él huyendo y yo corriendo hacia él"– y ya siente en el aire otro fantasma, el de la "corrección política", a propósito de Neruda: "también Gabriela Mistral, que era una poetisa mediocre, ha ganado un Nobel. Esto no quiere decir nada. Estoy convencido de que un día también darán un Nobel a Leopold Senghor, que yo no conozco pero sé que es negro. En algún momento la Academia de Estocolmo deberá dar un premio a un negro que sea poeta, y por supuesto hablarán de 'cultura africana'".

El espectro de las "altas literaturas" –la otra cara de la corrección política– reaparece en varios puntos de *Borges no Brasil.* Además de los reportajes, se presenta en la primera sección del volumen las "Leituras brasileiras", de las cuales conviene destacar sus últimas páginas, las "Releituras", en las cuales Ana Cecilia Arias Olmos, Eneida Maria de Souza, Guillermo Giucci y Raúl Antelo proponen nuevas lecturas de la obra del escritor, para retirarlo del "reposo actual de su texto en estatua pública", según palabras de Silviano Santiago –otro de sus apasionados deconstructores presentes en *Borges no Brasil*– en un ensayo de 1998, "A ameaça do lobisomem", no incluido en este volumen.

Lo que es viejo pero valioso en *Borges no Brasil* se encuentra en la segunda parte, "Borges em retrospectiva", donde se reproduce el *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade* (San Pablo, 1984), íntegramente dedicado a Borges, incluyendo los registros de textos fundamentales de Murilo Mendes, Guilhermino César y Clarice Lispector. En la sección "Brasil: primeiras vozes" está el artículo precursor de Mário de Andrade publicado en 1928 en un diario paulista, en el cual Mário ya se refería a Borges como la "personalidad más saliente de la generación moderna de Argentina".

De la serie del *Boletim* se destacan también los artículos de Alexandre Eulalio (el primer traductor brasileño de Borges), al lado de Otto Maria Carpeaux y Augusto Meyer, los que están entre sus primeros lectores en el país después de Mário, revelándose en los años '50 a la vez asombrados y reticentes. Completan el volumen (encabezado por un texto sobre "El arte de narrar" de Ricardo Piglia), una bibliografía de 1970 a 1999 y una iconografía de Borges en Brasil.

JORGE WOLFF

La negación

RUNA
Fogwill

Interzona
Buenos Aires, 2003
144 págs.

POR ARIEL SCHETTINI

Es imposible decir qué es *Runa*, el último libro de Fogwill. Porque es uno de esos libros que solamente se pueden comprender muchos años después de su creación. Para eso está escrito, para la duración potencialmente infinita de su cuasi-relato. Y por eso está escrito en un tono ceremonioso y distante, como si se tratara de un relato bíblico o de una profecía. Se puede, sin embargo, decir todo lo que no es.

Runa está escrito como una narración antropológica de una civilización perdida o futura (vaya uno a saber), o como una crónica de viajes. En el prólogo hay una modesta explicación para la exposición de semejante cosmogonía: la invención. Y seguramente la invención sea el motor primero de toda utopía, pero *Runa* no es una utopía.

Desde hace muchos años, Fogwill, que es sociólogo y trabajó como publicista, escribe relatos que funcionan como tesis antropológicas argentinas, como crítica social o registro literario del espanto. Desde el descubrimiento de nuevos "tipos" sociales hasta la descripción minuciosa de la nueva clase media menemista, siempre hay en sus narraciones reflexiones acerca del lugar que ocupa en el hecho la narración misma del hecho: aquello que vuelve literaria la vida. Eso le da un tono experimental a su narrativa que sus poemas no desmienten.

Los libros del poeta Fogwill son versiones y reversiones de un mismo poema, como si en cualquier acontecimiento hubiera un núcleo verdadero e importante que lo volviera literario. Lo cierto es que se lo puede nombrar como uno de los últimos escritores argentinos que tratan de darle coto a su obra reflexionando siempre sobre las condiciones del relato.

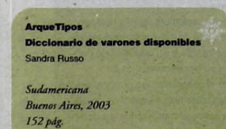
Este libro, que no es narración ni es poema, tampoco es una excepción. Sin duda tiene antecedentes en *Gulliver*, la ciencia ficción y el "Examen de la obra de Herbert Quain" de Borges, pero también en fábulas y utopías tanto como en moralidades filosóficas y metafísicas como *La República* de Platón.

Como se trata de un escritor experimental, el libro da por sentado todo conocimiento sobre las utopías y procede a partir de su negación. Se habla de un pueblo o de un conjunto de pueblos (de un universo inventado) y se lo describe a partir de todas las imposibilidades, las faltas, las negaciones, las leyes que lo limitan y las diferencias que los niegan: esos pueblos no hacen, no cuentan, no pueden, no hablan, no saben, no cazan, no pueden armar un relato, no creen, no miran y no piensan. Con la consigna de que todas las acciones posibles sean negadas, Fogwill se propone, entonces, inventar una civilización. El resultado es una contrautopía inenarrable, fragmentaria, imposible. Una parábola sin moraleja, una antropología que no deriva en conocimiento, el relato de una sociedad que no puede contarse. El resultado final es una especie de crítica a toda antropología y también a toda narración.

Para completar ese cuadro impracticable, el texto viene ilustrado con una serie de imágenes rupestres, que no hacen sino introducir una variable más a la confusión de temporalidades que plantea un texto que, sin dudas, fue planteado para discutir sobre lo que el prologuista del relato llama "la escala humana" de las medidas de espacio y tiempo.

Éste, que es el primer texto en prosa de Fogwill que parece escrito con la lógica de sus poemas, tiene además como valor el hecho de que permite leer su libros anteriores (*Los pichiciegos* o *Restos diurnos*) bajo una nueva luz. Como si se tratara de un entomólogo que pudo hacer en sus narraciones una disección científica sobre el comportamiento de esos insectos a los que se decidió llamar seres humanos.

Hombres en la picota



ArqueTipos
Diccionario de varones disponibles
Sandra Russo

Sudamericana
Buenos Aires, 2003
152 pág.

POR MARTÍN DE AMBROSIO

No siempre la agudeza consiste en la elaboración de grandes sistemas de pensamiento, de grandes relatos o epopeyas históricas, sino también en advertir cómo funcionan las pequeñas cosas, las cosas cotidianas, aquellas que no necesariamente trascienden a la época. Esta segunda definición es la que mejor le cabría a la sensibilidad de Sandra Russo, que en este libro les toma el pulso a los hombres de la posmodernidad periférica argentina, o simplemente porteña. Así, desfilan en rápida sucesión desde los fracasos de un separado ("el recién separado es un sujeto en tránsito que se resiste a lo acolchado, a lo tibio y a lo rico, y que navega en las metáforas domésticas del fracaso") hasta las formas de ser un hombre "ausente" ("son ésos que de tener un hijo de nueve años pasan a tener uno de catorce, porque en el ínterin estuvieron muuuuuuuuy ocupados, atendiendo cosas taaaaaaaan importantes que un día advierten que aquel tesoro que clamaba por su Cajita Feliz se convirtió en un ricotero tatuado").

Los "Arquetipos" de Sandra Russo –directora de **Las/12** y editora de la sección Placer de **Página/12**– eran una columna semanal que se publicaba los viernes en la contratapa del suplemento "con mirada de mujer". Y esa buena idea de definir —y reírse sin piedad de— peculiaridades, manías y exabruptos del hombre, siempre con una mirada femenina, se convirtió en un libro que logra captar con sutilezas las diferentes personalidades masculinas, y se constituye en un capítulo de la historia de la vida privada de estos tiempos.

En sesenta capítulos, sin siquiera "un miligramo de objetividad", según confiesa, la autora destruye a "falsos candidatos", "*boy scouts*" y "*lights*" por igual, a la vez que advierte sobre sujetos peligrosos como "el psicopatón", que inocula temores que no existían, con elogios aparentes y arteros. Todo esto, además, con el efecto (político) secundario de que los hombres, habitualmente los analistas, los sujetos de cualquier análisis, se convierten en meros objetos, en referencia, en tema de conversación para el "sexo débil". El menú, además, está sazonado con mucha madre culpable o causante de los traumas y complejos masculinos, mucho Superyó latente, y hasta alguno que otro reproche a Freud por postular aquello de la envidia del pene –sin ninguna "envidia inversa" para los hombres–.

Sandra Russo, como un Arlt posmoderno (o "post posmo", como define el prólogo), tiene como gran virtud no renegar de su condición. Mientras en Arlt estaba claro su perfil urbano, miserable y producto del régimen conservador de la Década Infame, en estas "aguafuertes femeninas" de Sandra Russo no hay dudas de su carácter urbano, burgués (a veces en beligerancia) y con el menemismo cultural como karma e innegable herencia. Y hace de todo eso, junto con la inteligencia y la gracia, su gran virtud.

La negación



RUNA
Fogwill

Interzona
Buenos Aires, 2003
144 págs.

POR ARIEL SCHETTINI

Es imposible decir qué es *Runa*, el último libro de Fogwill. Porque es uno de esos libros que solamente se pueden comprender muchos años después de su creación. Para eso está escrito, para la duración potencialmente infinita de su cuasi-relato. Y por eso está escrito en un tono ceremonioso y distante, como si se tratara de un relato bíblico o de una profecía. Se puede, sin embargo, decir todo lo que no es.

Runa está escrito como una narración antropológica de una civilización perdida o futura (vaya uno a saber), o como una crónica de viajes. En el prólogo hay una modesta explicación para la exposición de semejante cosmogonía: la invención. Y seguramente la invención sea el motor primero de toda utopía, pero *Runa* no es una utopía.

Desde hace muchos años, Fogwill, que es sociólogo y trabajó como publicista, escribe relatos que funcionan como tesis antropológicas argentinas, como crítica social o registro literario del espanto. Desde el descubrimiento de nuevos "tipos" sociales hasta la descripción minuciosa de la nueva clase media menemista, siempre hay en sus narraciones reflexiones acerca del lugar que ocupa en el hecho la narración misma del hecho: aquello que vuelve literaria la vida. Eso le da un tono experimental a su narrativa que sus poemas no desmienten.

Los libros del poeta Fogwill son versiones y reversiones de un mismo poema, como si en cualquier acontecimiento hubiera un núcleo verdadero e importante que lo volviera literario. Lo cierto es que se lo puede nombrar como uno de los últimos escritores argentinos que tratan de darle coto a su obra reflexionando siempre sobre las condiciones del relato.

Este libro, que no es narración ni es poema, tampoco es una excepción. Sin duda tiene antecedentes en *Gulliver*, la ciencia ficción y el "Examen de la obra de Herbert Quain" de Borges, pero también en fábulas y utopías tanto como en moralidades filosóficas y metafísicas como *La República* de Platón.

Como se trata de un escritor experimental, el libro da por sentado todo conocimiento sobre las utopías y procede a partir de su negación. Se habla de un pueblo o de un conjunto de pueblos (de un universo inventado) y se lo describe a partir de todas las imposibilidades, las faltas, las negaciones, las leyes que lo limitan y las diferencias que los niegan: esos pueblos no hacen, no cuentan, no pueden, no hablan, no saben, no cazan, no pueden armar un relato, no creen, no miran y no piensan. Con la consigna de que todas las acciones posibles sean negadas, Fogwill se propone, entonces, inventar una civilización. El resultado es una contrautopía inenarrable, fragmentaria, imposible. Una parábola sin moraleja, una antropología que no deriva en conocimiento, el relato de una sociedad que no puede contarse. El resultado final es una especie de crítica a toda antropología y también a toda narración.

Para completar ese cuadro impracticable, el texto viene ilustrado con una serie de imágenes rupestres, que no hacen sino introducir una variable más a la confusión de temporalidades que plantea un texto que, sin dudas, fue planteado para discutir sobre lo que el prologuista del relato llama "la escala humana" de las medidas de espacio y tiempo.

Éste, que es el primer texto en prosa de Fogwill que parece escrito con la lógica de sus poemas, tiene además como valor el hecho de que permite leer su libros anteriores (*Los pichiciegos* o *Restos diurnos*) bajo una nueva luz. Como si se tratara de un entomólogo que pudo hacer en sus narraciones una disección científica sobre el comportamiento de esos insectos a los que se decidió llamar seres humanos.

Hombres en la picota

ArqueTipos
Diccionario de varones disponibles
Sandra Russo

Sudamericana
Buenos Aires, 2003
152 pág.

POR MARTÍN DE AMBROSIO

No siempre la agudeza consiste en la elaboración de grandes sistemas de pensamiento, de grandes relatos o epopeyas históricas, sino también en advertir cómo funcionan las pequeñas cosas, las cosas cotidianas, aquellas que no necesariamente trascienden a la época. Esta segunda definición es la que mejor le cabría a la sensibilidad de Sandra Russo, que en este libro les toma el pulso a los hombres de la posmodernidad periférica argentina, o simplemente porteña. Así, desfilan en rápida sucesión desde los fracasos de un separado ("el recién separado es un sujeto en tránsito que se resiste a lo acolchado, a lo tibio y a lo rico, y que navega en las metáforas domésticas del fracaso") hasta las formas de ser un hombre "ausente" ("son esos que de tener un hijo de nueve años pasan a tener uno de catorce, porque en el ínterin estuvieron muuuuuuuuy ocupados, atendiendo cosas taaaaaaaaan importantes que un día advierten que aquel tesoro que clamaba por su Cajita Feliz se convirtió en un ricotero tatuado").

Los "Arquetipos" de Sandra Russo –directora de **Las/12** y editora de la sección Placer de **Página/12**– eran una columna semanal que se publicaba los viernes en la contratapa del suplemento "con mirada de mujer". Y esa buena idea de definir —y reírse sin piedad de— peculiaridades, manías y exabruptos del hombre, siempre con una mirada femenina, se convirtió en un libro que logra captar con sutilezas las diferentes personalidades masculinas, y se constituye en un capítulo de la historia de la vida privada de estos tiempos.

En sesenta capítulos, sin siquiera "un miligramo de objetividad", según confiesa, la autora destruye a "falsos candidatos", "*boy scouts*" y "*lights*" por igual, a la vez que advierte sobre sujetos peligrosos como "el psicopatón", que inocula temores que no existían, con elogios aparentes y arteros. Todo esto, además, con el efecto (político) secundario de que los hombres, habitualmente los analistas, los sujetos de cualquier análisis, se convierten en meros objetos, en referencia, en tema de conversación para el "sexo débil". El menú, además, está sazonado con mucha madre culpable o causante de los traumas y complejos masculinos, mucho Superyó latente, y hasta alguno que otro reproche a Freud por postular aquello de la envidia del pene –sin ninguna "envidia inversa" para los hombres–.

Sandra Russo, como un Arlt posmoderno (o "post posmo", como define el prólogo), tiene como gran virtud no renegar de su condición. Mientras en Arlt estaba claro su perfil urbano, miserable y producto del régimen conservador de la Década Infame, en estas "aguafuertes femeninas" de Sandra Russo no hay dudas de su carácter urbano, burgués (a veces en beligerancia) y con el menemismo cultural como karma e innegable herencia. Y hace de todo eso, junto con la inteligencia y la gracia, su gran virtud.

EN EL QUIOSCO

LANZALLAMAS, Nº 1
(Buenos Aires: Mayo/ Junio 2003), $2

"Nos levantamos en contra de los cánones academicistas caprichosos que se presentan como los únicos posibles. Nos levantamos en contra de las mistificaciones con olor a sahumerio de lecturas y escritores que nos arroja a la cara el mercado editorial." La dirección de *Lanzallamas* editorializa su primer número con esta declaración de principios, se pone bajo el ala de Roberto Arlt, se pregunta cómo debe entenderse el compromiso del escritor y responde: "escribir, escribir y escribir". Entre los cuentos inéditos que reproduce *Lanzallamas*: "El asesinato de la señora Sartorius" del danés Benjamin Jacobsen (1915-1985), "La araña", inédito de Paola Kaufmann (General Roca, 1969), "Desterrados" de Claudia Solans (autora de *El entierro del diablo*) y "Willy" de Andrés Rivera, seleccionado especialmente por el autor.

En la sección "El Rescate" aparece Willa Cather, autora norteamericana nacida en Virginia, cercana a Katherine Mansfield y Carson McCullers; lamentablemente, la sección sólo presenta un artículo crítico y ningún ejemplo de la literatura de Cather. El escritor reivindicado en este número de *Lanzallamas* es Guy de Maupassant; además del prólogo a la novela *Pierre et Jean*, se agrega un relato de León Tolstoi, "Demasiado caro", inspirado en el escritor francés. Que Maupassant sea un "olvidado" es más que discutible; lo mismo ocurre en la sección "Relecturas", donde Marina Kamari escribe "El mito de la marginalidad: a propósito de *El fiord* de Osvaldo Lamborghini", texto que polemiza sobre la sobrevaloración y mistificación del autor de *El niño proletario*, una discusión antigua y agotada. La revista gana cuando presenta novedades o inéditos (el texto de Liliana Heker, por ejemplo) y pierde cuando vuelve sobre territorios demasiado visitados, casi lugares comunes. La contratapa presenta un artículo de Noam Chomsky sobre Estados Unidos y el terrorismo que es del todo predecible y bastante difundido. Si bien todos los textos seleccionados son coherentes con la declaración de principios de la nota editorial, es deseable algo más de riesgo, como en la historieta en la que Guido Bompadre adapta *La nada* de Leónidas Andreiev. *Lanzallamas* es una revista correcta, pero que no sorprende. Habrá que esperar hasta el próximo número para ver si consiguen desempolvarse un poco.

MARIANA ENRIQUEZ

El amor después del amor



MARGUERITE YOURCENAR. QUÉ ABURRIDO HUBIERA SIDO SER FELIZ
Michèle Goslar

Trad. Núria Pujol i Valls
Paidós
Barcelona, 2002
420 págs.

POR RUBÉN H. RÍOS

El destino de Marguerite de Crayencour (cuyo anagrama dará nombre a la escritora) es el cuerpo, como se ha dicho tantas veces, pero también la fragilidad o la sensualidad, la ternura o la aspereza, las pasiones tristes o clandestinas de los otros seres con los que traba relación. Desde la infancia aristocrática en el castillo de los Cleenewerk de Crayencour en Mont-Noir, tiranizado por su abuela paterna Noémie, hasta sus últimos días en la isla de Mount Desert en el estado de Maine, donde vive largos años con su traductora al inglés Grace Frick, es difícil no reparar en lo que Goslar pone en escena con mano suave y piadosa: cómo dejan su marca los otros en Marguerite Yourcenar. Buena parte de su obra, quizá con excepción de *Memorias de Adriano* (1951), se edifica con esas escoriaciones y muescas, con esas huellas afectivas que los demás trazan –secreta escritura– en su vida sentimental.

Imposible, por el mismo ensamble de la biografía, escindir la muerte temprana de la madre (a nueve días de dar a luz) y la posterior separación de la niñera Barbe Aerts (la verdadera madre durante siete años, según la autora) del deslumbramiento siguiente por Jeanne de Vietinghoff (escritora moralista y mística, mujer casada con un homosexual, amante de su padre y educadora sentimental de Marguerite Yourcenar en su inclinación amorosa primera y última hacia los varones que aman a los de su mismo sexo). La pareja de Jeanne y Conrad de Vietinghoff será una obsesión para la escritora, que investigará sus vidas, y un modelo de vínculo afectivo e íntimo: la primacía del amor que se entrega por entero al otro, un amor sacrificial y cuasi religioso que fracasará tempranamente con André Fraigneau –prendado de "uranismo", de acuerdo con la fórmula poética de Gide– y en la ancianidad con el fotógrafo Jerry Wilson. Lo mismo sucederá, dentro de claves heterosexuales, con el psicoanalista Andreas Embiricos. Sin embargo, se concretará (si bien de modo invertido, donde ella será la amada y no la amante) en los enlaces lésbicos con Lucia Kiriakos, muerta en 1941 durante un bombardeo, y en especial con Grace Frick.

La gran aventura de Marguerite Yourcenar ha sido, pese a todo, la literatura. Quizá, también, los viajes en el espacio y el tiempo. A su manera, viajes sentimentales, una línea de fuga incesante a través del mundo por trenes y transatlánticos, autos y aviones, museos y galerías, conciertos y librerías, premios y universidades, poemas y novelas, traducciones y obras fallidas (o no, nunca lo sabremos), devoradas por las llamas. Salvo la participación en una marcha durante el Mayo del '68, en París, donde se hallaba para presentar *Opus Nigrum*, o su prédica en contra del maltrato a los animales, no hay en ella opiniones políticas o compromiso social. Sobresale, en cambio, en sus conferencias o en ciertos textos, un rechazo visceral hacia la época, de orden espiritual, como si el hundimiento de lo sagrado y la trascendencia del individuo –un poco como pensaba Henri Thoreau, el solitario pensador de la "desobediencia civil"– en la sociedad de consumo rebajara la dignidad de los hombres. De ahí su admiración por Gandhi (que admiraba a Thoreau) y una vaga esperanza en la rebelión.

Es curioso cómo el amor quiere prolongarse en la muerte, en la eternidad. En el cementerio de Somesville, en Mount Desert, yacen sepultados los restos de tres cuerpos unidos por ese tenue hilo en la vida: Grace Frick (muerta en 1979), Jerry Wilson (en 1986) y Marguerite Yourcenar, la primera mujer elegida miembro de la Academia de Letras francesa, fallecida en 1987 a causa de un derrame cerebral. Ella deseó que fuera así. Las tumbas de su pareja por más de veinticuatro años y del joven gay que consoló y enturbió su vejez y la suya propia son testimonios mudos del anhelo de perduración del fuego de la vida hasta en la muerte. La biografía de Michèle Goslar –filóloga y directora del Centro Internacional de Documentación Marguerite Yourcenar de Bruselas– reconstruye o resucita (al menos en el simulacro de las palabras) ese deseo siempre fantasmático por el otro que no apagan del todo ni los sepulcros.

Diagnóstico de autor

El área de Letras del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (Corrientes 2038) convoca a poetas y narradores que quieran participar de las clínicas de obra a cargo de Daniel García Helder (poesía) y Pablo De Santis (narrativa breve). Las clínicas textuales, cuyo mecanismo imita antes el de las clínicas de obra frecuentes en el mundo de la plástica que la dinámica de un taller, consistirán en un encuentro semanal de tres horas durante los meses de junio, julio y agosto, durante los cuales seis poetas y seis narradores, seleccionados mediante esta convocatoria, trabajarán a partir de materiales en proceso de elaboración con el asesoramiento de los coordinadores.

Podrán participar todos los autores argentinos (o extranjeros con cinco años de radicación en el país), de entre 18 y 30 años (no cumplidos aún los 31 años de edad a la fecha del cierre de la convocatoria, que ha sido fijada para el próximo 30 de mayo).

Además de currículum vitae y una presentación de una carilla explicando las razones de su interés y en qué sentido consideran que se beneficiarían de su inclusión en el programa, los postulantes deberán presentar una muestra del material literario sobre el cual trabajarán durante la clínica, con una extensión no menor a 200 (doscientos) versos para el género poesía y 30 (treinta) carillas escritas a doble espacio para el género narrativa (cuento, relato y *nouvelle*). En ambos casos, en formato A4.

El material será recibido en la Oficina de Producción del Centro Cultural (Av. Corrientes 2038, 2 entrepiso, los días hábiles de 14 a 19 hs) y los docentes serán los encargados de seleccionar a los doce favorecidos.

Últimos días del vidente



MI HERMANO ARTHUR
Isabelle Rimbaud

Salvador Gargiulo (ed.)
trad. Romina Doval
Isla Luna
Buenos Aires, 2003
130 págs.

POR MARIANA ENRIQUEZ

Luis Gusmán se pregunta en el prólogo a *Mi hermano Arthur* qué vida pudo acompañar la obra de Arthur Rimbaud. La otra pregunta, la que trata de responder este libro, es con qué muerte pudo terminar semejante vida. Rimbaud enfermó después de pasar once años en Africa como comerciante de marfil, armas y quizá esclavos. En abril de 1891 encontró que su rodilla se hinchaba hasta paralizarle la pierna. Se hizo trasladar en una camilla, atravesando el desierto durante doce días, hasta que el 9 de mayo de 1891 embarcó rumbo a Marsella, donde comenzaría su agonía. *Mi hermano Arthur* es la historia de esa agonía: al texto del mismo nombre de Isabelle Rimbaud, la edición de Salvador Gargiulo agrega correspondencia familiar en torno de los últimos e infernales días del poeta.

Isabelle Rimbaud escribió *Mi hermano Arthur* un año después de la muerte del poeta. Es la primera semblanza de Rimbaud que se conoce, y es una elegía. Isabelle intenta quitarle a Rimbaud toda mancha moral; cuando escribió el texto, aún no había leído la obra de su hermano, pero conocía su fama de anticlerical, antisocial y homosexual. *Mi hermano Arthur* presenta a un hombre inmaculado, casi un misionero; no sólo quiere reivindicarlo como ser humano sino, apunta Gargiulo, "como un apóstol de una causa asimilable al ideal cristiano". Isabelle Rimbaud, católica ferviente, fue, además, la única testigo de la supuesta conversión del poeta antes de morir. El libro recoge la famosa carta donde Isabelle narra la entrevista de Rimbaud con el sacerdote, y expone la polémica en torno de la verosimilitud del hecho, pero evita emitir juicios. "Ya no es más un pobre desgraciado –escribe Isabelle–, sino un justo, un mártir, un elegido." En tanto, las cartas enviadas por Rimbaud no hacen jamás una referencia a la espiritualidad. El lector puede continuar prefiriendo la versión del Rimbaud profano hasta el fin o la del Rimbaud entregado a lo sagrado; ese final queda abierto.

Mucho más apasionante es comprobar en *Mi hermano Arthur* que Isabelle Rimbaud carecía del genio de su hermano, pero tenía notables habilidades literarias. Escribe Gargiulo: "Su voz cautiva sólo cuando el tono laudatorio se despoja de pruritos religiosos y se convierte en figura retórica, en hipérbole, en pura saturación. Es allí –y en los lánguidos cuadros de inspiración africana– donde debemos hallar el mérito de esta obra".

La correspondencia es clave para que la semblanza sea completa. Y la edición de Isla Luna cuenta con notas al pie notables, que revelan complejidades y ofrece un marco de referencia absolutamente pertinente. Aparecen los testimonios de patrones y colaboradores de Rimbaud en Africa, que no dudan en elogiarlo, y niegan que el exitoso comerciante pudiera tener algo que ver con la poesía. El testimonio más conmovedor es el de su amigo Dimitri Righas, que le escribe: "Le han cortado su pierna y me ha impresionado mucho así como a todos sus conocidos en Harar. Hubiera preferido que me corten la mía mejor que la suya". Estremecen especialmente las notas que explican los dolorosos e inútiles tratamientos a los que fue sometido Rimbaud: el médico que lo atendió en Aden ubicó su pierna en alto, sostenida del techo por un cable, en una habitacióncalurosa sin ventilación, después del agotador viaje por el desierto; en el hospital de Marsella se lo sometió a electroterapia que, lejos de mejorarlo, le provocaban nuevas neuralgias y desgarros.

No obstante, son las cartas de Rimbaud lo más impactante de este libro. No menciona jamás su pasado literario; su único desvelo es su pierna, o mejor, sus piernas (la que ha perdido, la de madera que le servirá de sostén, y la pierna que le queda, que teme perder). Rimbaud murió de cáncer óseo, pero durante su agonía conservaba las esperanzas de, al menos, sobrevivir como un inválido. En su tono se mezclan la autocompasión, el entusiasmo ciego y la ironía feroz. Así describe su invalidez: "Tiemblas al ver objetos y las personas que se mueven a tu alrededor por temor a que te atropellen y te rompan la segunda pata. Se ríen al verte dar saltitos. Nuevamente sentado, sientes las manos crispadas, la axila deshecha y la figura de un idiota. Te desesperas, tendido como un completo impotente, lloriqueando y esperando la noche, que traerá otra vez el insomnio perpetuo y la mañana más triste aún que la víspera". Espera con ansia la pierna ortopédica que llegará demasiado tarde, cuando esté completamente paralizado y ya no pueda usarla. "Soy un tronco inmóvil", escribe. Falleció en noviembre de 1891, y fue enterrado en Charleville.

La impecable y bella edición de Isla Luna se completa con ilustraciones pequeñas, fotos de la granja de Roche donde Rimbaud pasó parte de su agonía con su hermana, del diario de viaje del poeta, de sus empleadores, dibujos de Isabelle sobre su hermano... y también esas fantasmagóricas fotos tomadas en Africa, donde apenas se distinguen los rasgos del poeta. *Mi hermano Arthur* es un documento de indudable valor biográfico, desmitificador y cruel, páginas dolorosas sobre un comerciante de marfil moribundo y postrado que en su última carta dedica sus palabras finales a su negocio y le dicta a su hermana: "Un diente, un lote: dos dientes, dos lotes". También dicta: "Estoy completamente paralizado, por eso quiero ser llevado a bordo temprano". Rimbaud quiere viajar a Suez. Isabelle atribuye ese afán al delirio; pero más bien parece la última y loca huida del viajero incansable.

ESTE SÍ

Poemas inéditos de Marguerite Yourcenar

Fue durante el verano del año 1983 en el Maine. Marguerite Yourcenar me había invitado a viajar a los Estados Unidos a fin de releer con ella la traducción que yo había efectuado de sus obras de teatro. La costa sudeste de los Estados Unidos se asemeja al de la Bretaña en Francia; el aire es húmedo, con el cielo transparente y la luz límpida que sube del mar.

De mañana, si el tiempo lo permitía, ella escribía en el jardín, bajo el pino, o sino en su escritorio, o en la mesa de la cocina mientras preparaba algún plato sabroso. Marguerite escribía y pensaba continuamente. Por la tarde, en general, repasábamos mi traducción; yo le leía en voz alta mi versión en español mientras ella la seguía con los ojos sobre las hojas. Algunas veces me preguntaba el significado de una palabra.

Regresé a París con la traducción aprobada y el sentimiento de que ella estaba satisfecha con mi trabajo. Al cabo de un tiempo, como solía hacerlo con frecuencia, la escritora partió de viaje, a la India esta vez si mal no recuerdo. De vez en cuando, me enviaba una postal. Luego se editó su *Teatro* en Barcelona con mi traducción. Un día, en París, recibí un manuscrito llamado *Les trente-trois noms de Dieu*. Eran poemas brevísimos, sin puntuación, a veces con una sola palabra en medio de la hoja. Los acompañaba una carta de Marguerite en la cual me decía que pensaba que sus poemas me gustarían ya que eran breves como los míos. Me decía que tenía la intención de publicarlos en la revista *N.R.F.* de Gallimard. Me sugería que los tradujera al español. En el mismo instante, antes de haber terminado su lectura, ya me había puesto a traducirlos.

Marguerite Yourcenar no tuvo tiempo de leer *Los treinta y tres nombres de Dios* en español. El destino no lo quiso así. Los he conservado durante muchísimos años, religiosamente, en un cajón de mi escritorio en París. Hasta que, como un viaje más de la escritora, esta vez a Córdoba, me pareció natural ofrecérselos a la editorial Alción, que ahora los publica.

Silvia Baron Supervielle*

1

Mar de mañana

2

Ruido de la
fuente en
las rocas
sobre los muros de
piedra

14

La garza que
esperó toda la
noche, casi helada,
y que al fin
apacigua su
hambre al alba

* Silvia Baron Supervielle es traductora y escritora. Vive en París desde 1961, donde ha publicado su obra poética en francés. Incansable difusora de la literatura argentina en Francia, ha traducido a Borges, Macedonio, Roberto Juarroz, Silvina Ocampo y Arnaldo Calveyra. En Alción editora publicó sus recopilaciones poéticas *El agua extraña* y *Después del paso*. La valenciana editorial Pre-Textos distribuyó hace poco su novela *La línea y la sombra*.



El oficio y el fuego

Traducida por Silvio Mattoni para Adriana Hidalgo editora, llega a las librerías la última novela de Cesare Pavese, *La luna y las fogatas*, en edición crítica preparada por Gian Luigi Beccaria, Franco Fortini e Italo Calvino.

POR GUILLERMO SACCOMANNO

"Escribir es arrepentimiento, no satisfacción", escribió Cesare Pavese (1908-1950). "Actividad antinatural, no desahogo gozoso: no es cuestión de contenido, que un escritor siempre tiene en abundancia." Los presupuestos teóricos del escritor son absolutamente coherentes con su obra. El caso Pavese es, por sus características, de una rigurosidad y coherencia extremas. Basta cotejar las anotaciones de su diario con su poesía y narrativa para advertir hasta dónde todas y cada una de sus palabras responden a una intención meditada largo tiempo y en silencio. La asunción del silencio, en este punto, es clave en su escritura lacónica, más confiada en lo que se calla que en el desborde. "El arte requiere un trabajo tan arduo, tal maceración del espíritu, un incesante calvario de tentativas que por lo general fracasan antes de llegar a la obra maestra."

No son casuales los términos empleados por el piamontés Pavese: "arrepentimiento", "maceración", provenientes uno de la religión y otro del campo. Acerca del primero, el "arrepentimiento", cabe anotar, más allá de lo que pueda interpretarse sobre su suicidio, su intento de corrección permanente: no conformarse con una palabra, reemplazarla por otra, tachar y, otra vez, en la corrección, como Sísifo, iniciar la subida cargando la piedra. "Arrepentimiento", como ningún otro concepto, alude a la busca de un estilo que sólo puede conseguirse a través de una estrategia: "La riqueza de una obra –de una generación– siempre está dada por la cantidad de pasado que contenga", anota. El otro término, "maceración", de connotación campesina, es clave. En su reminiscencia no debe leerse ninguna añoranza vinícola de la tierra. La "maceración" alude, en la escritura, a la concentración y la paciencia, dos condiciones necesarias para un artista que cree menos en la inspiración que en el trabajo diario. Siendo uno de los intelectuales italianos más dotados de la posguerra, la labor de Pavese comprendió además de una escritura que marcaría generaciones, la difusión de la más trascendente literatura norteamericana: fue tanto el traductor de *Moby Dick* como de *Antología de Spoon River*. Lector de los clásicos (una franja que va de Homero a Stendhal), su poética no se deja entusiasmar por la efervescencia de las modas. Pavese, en su clasicismo, siempre está contando, cuando se vuelve sobre su literatura, algo nuevo. Así, la reedición de *La luna y las fogatas*, su última novela, escrita antes de su suicidio, viene a resignificar, además de una escritura, una política que recela tanto de las comodidades del realismo como de las asepsias de lo meramente simbólico.

El suicidio, que puede orientar un acercamiento piadoso a su biografía, tiende a empañar en forma unidireccional y limitadora la lectura de su *Diario*, en el que Pavese registra mucho más que su soledad y la turbulencia de sus frustraciones amorosas (nada más distante de Pavese que la autocompasión. El suicida, para Pavese, es un "homicida tímido"). Más bien, su diario debe leerse como el archivo secreto de sus elaboraciones teóricas sobre el oficio de escribir. Para Pavese, la escritura no es más que esto: un oficio. Pero un oficio religioso. Gian Luigi Beccaria señala con perspicacia en la introducción de *La luna y las fogatas* que Pavese "trabajó mucho para construir poco a poco su máquina narrativa. Como un 'obrero' de las letras, concibió el arte como un calvario hacia el 'cristal' del estilo". Esta observación engarza agudamente con una preocupación de Pavese: "Si llegases a escribir sin una tachadura, sin volver atrás, sin retocar nada, ¿te seguiría gustando? Lo bueno es esmerarte y prepararte con toda calma para ser un cristal".

Una conexión que se impone al volver sobre Pavese es su influencia considerable en nuestra literatura de los sesenta. En las traducciones de su narrativa por Atilio Dabini y Osiris Troiani y de su poesía por Marcelo Ravoni, la impronta pavesiana constituyó una lente para enfocar, además de un país, el modo de buscar una voz y una identidad nacional. Miguel Briante y Antonio Dal Masetto merecen ser leídos desde esta perspectiva. Hace poco, a propósito de esta reedición de Pavese, el escritor Roberto Raschella citaba a Néstor Sánchez: "Para nosotros, en aquel entonces, fue una presencia providencial, poco a poco monocorde y sofocada, sin otros caminos posibles que el de oficiar su retórica, pero capaz de señalar como muy pocos una amplitud tácita en esa relación personal (y necesariamente apasionada) con un lenguaje evasivo que era a su vez la búsqueda de una manera de vivir, o de admitir que no vivimos".

Que el protagonista narrador de *La luna y las fogatas* se llame el Anguila propone, en este nivel, más asociaciones. Su nombre conecta con ese poema de Montale, "La anguila", en el que leemos: "Vida allí donde tan sólo/ viven la desolación y la sequía,/ la chispa que expresa/ todo comienza cuando parece/ que se carboniza". Y este poema de Montale, a su vez, se presenta como epígrafe en los cuentos "pavesianos" de *El padre* de Dal Masetto.

Escrita en unos pocos meses, *La luna y las fogatas* es una cima dentro de la obra de Pavese. Sus capítulos arrancan como viniendo de otra parte, de un discurso interrumpido, igual que un cuento al que se llega ya empezado. Lo que destella en su arquitectura no es tanto la trama, el hilo que los conecta, como su potencia de bloques donde alternan la imagen poética y la acción. En más de una oportunidad, a medida que se avanza en la lectura, se tiene la impresión de que éste es un texto no sólo poético sino también sapiencial, en el que los sucesos se disponen hacia la configuración del mito. Pero, con sutileza, Pavese sortea la ilustración fabulera del mito y, en vez de apelar a lo pedagógico, prefiere, como moral narrativa, insinuar el misterio. Historia del regreso a la tierra, es a la vez complementaria y antagónica de *Conversación en Sicilia*, de su amigo y par Elio Vittorini, publicada veinte años antes. Allí donde Vittorini volvía con su héroe a la búsqueda de la tierra como repertorio de lo sagrado y vital, Pavese, con su personaje el Anguila, encuentra, además de conmovedores motivos autobiográficos y sentencias, la inclemencia, la miseria y la muerte.

La revalorización de la tierra, se dirá. Una noción de pertenencia. Pero también una perspectiva crítica con los sentimientos contradictorios que inspira el palpar una raíz que, lejos de la reivindicación del primitivismo, se vislumbra como tensión. Quizá las zonas más forzadas de la novela, como apunta Italo Calvino, son aquellas en las que Pavese, hombre de su tiempo, se impone la política. Calvino sostiene que "Pavese sabía bien que manejaba los materiales más comprometidos con la cultura reaccionaria de nuestro siglo: sabía que si hay algo con lo que no se puede jugar es con fuego".

A modo de Dante, el Anguila, un huérfano, después de haber hecho la América, en su retorno a las colinas idealizadas a través del tiempo y la distancia, vislumbra el infierno y pierde toda esperanza. Su naturaleza de bastardo prisma esta visión desolada del paisaje: "¿Quién puede decir de qué carne fui hecho?", se pregunta en el comienzo de la narración. Después de un tiempo en el paisaje de Belbo, antes de marcharse, contempla el lugar donde fue ajusticiada por los partisanos Santina, una muchacha que jugó a dos puntas durante la resistencia: "Después le echamos nafta y le prendimos fuego", le cuenta al Anguila el campesino Nuto, su antiguo amigo, ahora guía en la región, oficiando de Virgilio. Intemperie, crudeza, ritos sacrificiales. El retorno del Anguila opera como un *insight*: si se fue de su tierra fue para hacerse de dinero, y esto sólo podía lograrlo en un país de bastardos, los Estados Unidos. Si el Anguila ha vuelto, es para una revelación: "Siempre pienso cuánta gente debe estar viviendo en este valle y en el mundo a la que justo ahora le sucede lo que a nosotros nos pasaba entonces, y no lo saben, no lo piensan. Quizá es mejor así, mejor que todo se esfume en una fogata de hierba seca y que la gente empiece de nuevo".